



Comentarios a la hipótesis de García-
Valdecasas
sobre la gestación de *La Celestina*

Dr. José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo

I.E.S. *Jorge Santayana* (Ávila)

1.- Introducción

Hace ya cinco años que se publicó el interesantísimo estudio de José Guillermo García-Valdecasas sobre *La Celestina*; y, dado que en este tiempo no ha aparecido en la red, dirigido al lector general, un comentario sobre esta obra, me dispongo a llevar a cabo esta tarea, aun siendo consciente de que podrían realizarla voces mucho más autorizadas que la mía, mejores conocedoras de la inmensa bibliografía celestinesca.

Las teorías actuales sobre la autoría de *La Celestina* se reducen a tres:

1. Fernando de Rojas encontró el primer acto y añadió lo restante. Esto es lo que afirma la *Carta del auctor a un su amigo* que precede a la obra. Es la teoría predominante en la actualidad y cuenta con fuertes argumentos a su favor [1].
2. Fernando de Rojas escribió toda la obra. Defiende este tesis Emilio de Miguel (1996), para quien las afirmaciones de la *Carta* son un juego literario y una suma de tópicos y contradicciones, por lo que el argumento capital es la indudable unidad técnica y estilística de toda la obra.

Sería posible compaginar las dos posturas, como hace Patrizia Botta (1999: 19): Rojas partió de un primer acto ajeno (o quizá suyo propio, pero escrito en otro momento), pero lo retocó profundamente hasta hacerlo suyo. De ahí que haya diferencias pero también tantas características comunes [2].

3. Fernando de Rojas partió de una obra muy avanzada o acabada. Defienden esta postura Fernando Cantalapiedra (1986 y 2000), quien, basándose en una serie de datos semióticos y formales, opina que Rojas encontró escrito hasta el acto XII [3]; y Sánchez y Prieto (1991), para quienes Rojas trabajó sobre una *Comedia* completa y de final feliz, que modificó [4]. El autor anónimo de esta comedia feliz, a su vez, trabajó sobre un primer acto encontrado por él, y sería, por tanto, el autor de la *Carta*. Tanto Cantalapiedra como Sánchez y Serrano atribuyen a Rojas las adiciones de la *Tragicomedia*.

En este tercer apartado se incluye el estudio de García-Valdecasas. Éste llama la atención, ante todo, por su osadía. Es osado por la heterodoxia de su tesis; por la seguridad con que el autor cree poder diferenciar lo bueno y lo malo, literariamente hablando, en *La Celestina*; por estar escrito con un estilo que no se usa en las obras de crítica, generalmente académicas y formales: García-Valdecasas escribe frecuentemente haciendo gala de un franco sentido del humor; y es también osado por estar escrito “de espaldas a la crítica” (López Ríos, 2001: 150): el autor ha defendido su postura sin conocer o sin hacer referencia a muchos estudios recientes [5]. Es especialmente destacable la falta de alusiones al *Manuscrito de Palacio* [6]. Y sin embargo, el estudio de este documento, lejos de perjudicar sus tesis, creo que las refuerza. Se trata de un manuscrito que contiene gran parte del acto I de la *Comedia*. Es una copia de principios del XVI, realizada por dos manos diferentes, pero su importancia es muy grande, ya que presenta lecturas mejores y más antiguas que las de la *Comedia* editada. La conclusión, por tanto, es que este manuscrito es copia de otro manuscrito anterior, el cual podría también haber sido la fuente del propio Rojas (Patrizia Botta, 1997).

Ahora bien, dejando de lado por el momento estas deficiencias (que tal vez no lo sean tanto) [7], apuntemos que el libro de García-Valdecasas es una lectura apasionante. Es ameno, a veces francamente divertido, y las tesis que defiende,

aunque muy polémicas, presentan una coherencia que no puede dejar indiferente al lector.

En esencia, García-Valdecasas defiende tres puntos:

- 1.- Rojas completó un texto preexistente anónimo, de catorce actos, añadiendo las muertes de los enamorados y el planto de Pleberio. Su añadido, que desmerece mucho del resto de la obra, consiste básicamente en dos largos monólogos.
- 2.- Además, sembró de interpolaciones desafortunadas los actos restantes.
- 3.- Por último, realizó algunos años después la ampliación de la *Tragicomedia*, que atenta contra el resultado artístico de la obra.

Al ser un estudio basado en muchas conjeturas, es obvio que ha de ser examinado con mucha precaución, pero también sin prejuicios. Vaya por delante que tenemos la impresión de que los puntos primero y tercero se acercan a la verdad como nunca se ha hecho; creemos por tanto que nos encontramos ante un libro capital en la historia de la crítica celestinesca. Respetando, sin embargo, que ésta no es una opinión muy compartida. Así, la reseña realizada por Santiago López-Ríos, muy ponderada, señala en él aciertos y defectos, aunque no comparte su tesis central: “hay tan graves defectos en la argumentación que resulta muy difícil aceptar sus ideas tal y como quedan planteadas. El problema fundamental es que todo el razonamiento se basa en hipótesis; algunas versosímiles, otras descabelladas, pero todas meras especulaciones al fin y al cabo, que, sin embargo, el autor, con un fuerte dogmatismo, termina considerando como hechos probados” (López-Ríos, 2001: 149). En la *Historia del teatro español* dirigida por Javier Huertas (2003: I, 41), se opina que ofrece “explicaciones sobre la génesis de la obra por lo menos pintorescas.” Mucho menos severo es Guillermo Carnero (2002), que acepta como muy dignas de consideración algunas hipótesis de este estudio. Héctor Brioso (2004: 298) cree que el libro de García-Valdecasas cae en el exceso de “la acumulación de hipótesis sin más base que ellas mismas”, si bien en otro lugar (p. 300) reconoce que su lectura es “cuando menos sorprendente” y que ha espoleado su interés por asuntos como las circunstancias en las que Rojas emite su obra.

En cuanto al punto segundo (interpolaciones de Rojas en el texto primitivo), es claro que esta parte del estudio es la más susceptible de ser criticada y rechazada, ya que, por fuerza, García-Valdecasas emprende aquí una labor puramente hipotética. Yo la creo razonablemente fundamentada, aunque me parece que es probable que al autor se le haya ido la mano achacando demasiados textos a interpolaciones de Rojas.

En las páginas siguientes analizaremos los argumentos con que el autor justifica sus posiciones, y el lector juzgará. Empezaremos por el tercero de los puntos citados, ya que es una importante base para argumentaciones posteriores.

2.- Ideas fundamentales de García-Valdecasas

2.1.- Las adiciones de la *Tragicomedia*, cuyo autor es Rojas, empeoran notablemente el texto

Es ya antigua la polémica sobre cuál de las dos versiones (*Comedia* o *Tragicomedia*) es mejor. Así, Foulché Delbosch (1900) o Julio Cejador (1913)

prefirieron la *Comedia*, justificando su postura con razonamientos sobre técnica y estilo muy pertinentes, en los que se ha basado García-Valdecasas. Menéndez Pelayo (1905-1915, III), defensor de la *Tragicomedia*, tuvo sin embargo que reconocer (260, 268 y 269) “Para mí las adiciones son de Rojas, aunque muchas de ellas empeoren el texto”; “No hay duda de que en esta primera forma [la *Comedia*] *La Celestina* tiene más unidad y desarrollo más lógico”. Y, puesto que ni Centurio ni Traso intervienen en la muerte de Calisto, “claro es que tres por lo menos de los actos intercalados huelgan por completo”.

García-Valdecasas critica la *Tragicomedia* de forma muy convincente, tomando argumentos ya conocidos y añadiendo otros nuevos. Los añadidos de la *Tragicomedia* son: 1. El prólogo; 2. Interpolaciones a lo largo de toda la obra (excepto en los actos primero y último); 3. Cinco actos intercalados.

1.- El prólogo presenta las dos características que definen a Rojas: a) Es un completo plagio de Petrarca, tal y como señaló Menéndez Pelayo (sólo la última parte de él es personal); b) Está redactado abusando del latinismo y la sintaxis farragosa. El estilo de Rojas, como también se verá en las interpolaciones y en los cinco actos añadidos, se caracteriza por “el hipérbaton, los latinismos, los pleonamos, los adjetivos derivados de nombre propio (“plebérico corazón”, “ascánica forma”, “hirvientes étnicos montes”), las exclamaciones retóricas, las antítesis paralelas y otras fechorías muy propias de un bachiller en ciernes.” (313) [8].

2.- Las interpolaciones son 45 breves y 50 largas, y comienzan a partir del 2º acto. En su capítulo X las revisa García Valdecasas una por una. Se aprecia que suelen ser plagios de Petrarca tomados por los pelos, y a veces mal traducidos. Destacan como fuentes *De remediis* y las *Epístolas familiares*. Además, suelen ser torpes, e incurrir en distintos defectos (118 y ss.):

- Algunas son absurdas y van contra la lógica. Obsérvese el siguiente ejemplo: en la *Comedia*, Sosia describe a Pármeno y Sempronio en estos términos: “El uno llevaba todos los sesos de la cabeza de fuera, sin ningún sentido; el otro quebrados entrambos brazos y la cara magullada.” (XIII, 267) [9]. En la adición de la *Tragicomedia*, Sosia explica: “Ya sin sentido iban; pero el uno, con harta dificultad, como me sintió que con lloro le miraba, hincó los ojos en mí, alzando las manos al cielo, casi dando gracias a Dios y como preguntándome si me sentía de su morir”. Ante esto, se pregunta García-Valdecasas quién de los dos levantaría los brazos, si el que los tenía quebrados o el que tenía los sesos fuera, sin ningún sentido (126).
- Demuestran un poco fino sentido del humor, como las que reiteran los chistes sobre la afición de Celestina al vino. Para más desdicha, algunas tienen el don de la inoportunidad: en el acto IV, en su primera entrevista, presume Celestina ante Melibea de esta afición (¡seis veces al día llena su jarro de vino, de dos azumbres!)
- Intensifican las alusiones cultas (el soliloquio de Melibea antes de suicidarse es un buen ejemplo).
- Incrementan las sentencias, especialmente tomadas de Petrarca. Dice García-Valdecasas: “Los caracteres se definen en el diálogo con fuerza y verismo insuperables; pese a lo cual abandonan constantemente su traza y sus intentos para soltar parrafadas de grotesca erudición. Hasta la vieja se transmuta

treinta veces en culterano oráculo que se engola y nos instruye en opiniones de filósofos o curiosidades de amenza zoológica” (17).

- 3.- Los cinco actos añadidos son un completo disparate, que demuestran que Rojas no ha entendido la *Comedia* (129 ss).
- Para empezar, no capta la urgencia de los hechos (130). Si el negocio de Calisto y Melibea tras la muerte de Celestina es público, porque lo divulga Elicia, los enamorados no pueden estar un mes encontrándose todas las noches: más aún, Pleberio, en su planto, demuestra que conoce la muerte de Celestina y sus criados: ¿y va a estar descuidado un mes entero? (En la versión de la *Comedia*, la muerte de Calisto y Melibea es en la noche siguiente a la de los criados). Rojas ignora el tiempo de la *Comedia* original: todo transcurre en tres días: está todo medido milimétricamente. Él despilfarra un mes.
 - En segundo lugar, no capta el grave problema que sufre la honra de Calisto por haber sido ajusticiados sus criados, problema que el primitivo autor expone con claridad (134). En la *Comedia* Calisto se da un plazo de un día, para estar con Melibea por la noche; pero su propósito es volver al día siguiente a vengar las muertes, como lo exige su honra. El Calisto de la *Tragicomedia* olvida este propósito y vive infamado, pero sin preocuparse por ello.
 - En tercer lugar (142), la *Tragicomedia* transforma el carácter de las chicas, a las que hace prostitutas, sin que en la *Comedia* lo sean, como se ve bien en el diálogo entre Celestina y Areúsa. Ésta sólo tiene un amante, y no quiere engañarle. Sólo lo hace por la autoridad de Celestina. Si Areúsa fuera una prostituta, ¿qué merito tendría Celestina consiguiéndosela a Pármeno? Elicia tiene varios amantes, pero todos creen que son el único: no la consideran mujer pública. Por otra parte, Centurio, aludido en la *Comedia* como un soldado, amante celoso, en la *Tragicomedia* es un personaje de otra índole.
 - En cuarto lugar, la venganza de Elicia y Areúsa es ridícula. Es más fácil contar a Pleberio el secreto de los amores de Calisto [10]. Además, la información que obtienen de Sosia es absurda e innecesaria: le hacen todo el interrogatorio sólo para saber ¡por qué calle van a casa de Melibea! Todo lo demás lo sabían. (También Centurio dice “Todo el negocio de sus amores sé” -XVIII, 310-. La cosa es pública; no hacía falta sonsacar nada a Sosia).

Además de lo anterior, García-Valdecasas considera que Rojas comete fallos garrafales, derivados de no haber captado la cronología interna de la obra (133). Areúsa dice: “no ha ocho días que los vide vivos” (XV, 288), cuando en realidad sólo han pasado dos días desde que comieron juntos. Elicia dice que “cada noche” (XV, 290) se regocijan Calisto y Melibea, cuando en realidad sólo han estado una noche juntos. Pero no es preciso ser tan severo con Rojas: estas frases se pueden explicar suponiendo lapsos de tiempo entre unas escenas y otras. Tengamos en cuenta que en la *Tragicomedia* pasa un mes sin que sepamos muy bien cómo.

A pesar de todo, comenta García Valdecasas, hay algunos pasajes de la *Tragicomedia* que, sorprendentemente, son valiosos. Como no considera a Rojas capaz de producirlos, entiende que serán plagios cuyas fuentes desconocemos; o bien que Rojas aprovecha fragmentos de la primitiva *Comedia* que no recogió en su primera redacción (162). Tal sería el caso de la descripción que Melibea hace ante Calisto de su jardín. Guillermo Carnero (2002: 3) critica esta idea, considerando que no es necesario negarle a Rojas absolutamente cualquier atisbo de acierto. Creo que este crítico está en lo cierto, y que la solución de postular la existencia de fragmentos del primer autor, antes desechados y ahora rescatados, es demasiado arriesgada [11].

Después de tan certera crítica a la *Tragicomedia*, López-Ríos (2001: 156) reconoce a García-Valdecasas su indiscutible acierto:

Son páginas en las que plantea cuestiones de gran calado. Hay que reconocerle el mérito de haber dicho de forma rotunda lo que más de un celestinista compartiría, pero no lo proclamaría tan abiertamente: en muchos aspectos, la *Comedia* es superior literariamente a la *Tragicomedia*.

Guillermo Carnero (2002: 3) parece estar de acuerdo con García-Valdecasas: “puede admitirse sin dificultad que el *Tratado de Centurio* quiebra la concisión dramática del primitivo acto XIV e introduce incoherencia e inverosimilitud”.

Fernando Cantalapiedra (1986 y 2000), como ya hemos visto, ha expuesto una teoría bastante coincidente con la de García-Valdecasas. Según él, un autor anónimo escribió hasta el acto XII; de ahí en adelante el autor es Rojas (incluida las adiciones de la *Tragicomedia*). Sus argumentaciones pueden apoyar la tesis de que las adiciones de la *Tragicomedia* son de distinta mano que la *Comedia*. Recogeremos algunas de las que parecen más convincentes:

- La relación entre Areúsa y Centurio cambia sustancialmente. En la *Comedia* Areúsa se refiere a su amigo en estos términos: “se partió aquel mi amigo con su capitán a la guerra [...]. Que me da todo lo que he menester, tiéneme honrada, favoréceme y trátame como si fuese su señora” (VII, 177). En la *Tragicomedia* habla con Centurio en estos términos: “hasme robado cuanto tengo. Yo te di, bellaco, sayo capa, espada y broquel, camisas de dos en dos a las mil maravillas labradas, yo te di armas y caballo” (XV, 285). (Cantalapiedra, 1986: 85) [12].
- “La técnica de los apartes, tan utilizada por los criados de Calisto, no vuelve a utilizarse con la aparición de los nuevos criados” (id., 107).
- “la *calle* como espacio escénico conector desaparece en los cuatro últimos actos de la *Comedia* y el desplazamiento de los personajes no se efectúa, ya que aparecen directamente en los espacios de la representación” (id. 139).
- “En los doce primeros actos, los refranes se introducen directamente. Sólo en una veintena de casos se utilizan introductores (“dicen”...); [...] Con la llegada del acto XIII, y en la *Tragicomedia*, los conectores aumentan en proporción considerablemente, en un intento de realce estilístico de los refranes” (id., 183).

2.2.- Rojas no tenía capacidad para escribir una obra del nivel de *La Celestina*

Para García-Valdecasas, la conclusión de todo lo anterior es obvia: Rojas no es el autor de la *Comedia*. ¿Cómo va a ser autor de un texto alguien que no lo entiende, que destruye su condición teatral y que lo empeora sistemáticamente?

Y es lógico que Rojas no estuviera a la altura de las circunstancias, dado que era un joven estudiante sin mucha experiencia de la vida y con nulos conocimientos de la comedia humanística italiana, que no existía en Castilla. Para García-Valdecasas, como veremos más adelante, es incuestionable que el autor de *La Celestina* original había vivido en Italia y conocido allí la técnica dramática.

Sánchez y Prieto (1991: 62) están en la misma línea, al afirmar que el deficiente autor del Prólogo, que es un completo plagio de Petrarca, no puede ser el autor de *La*

Celestina. Apuntan también (1991: 140) que los añadidos de Rojas son lo esperable en un joven “que vive cuando en España se desconoce aún la auténtica producción dramática”.

Guillermo Carnero (2002: 1) tampoco cree verosímil que Rojas fuera autor de *La Celestina*, “pues en ella se revela una madurez y un conocimiento de lo humano que parecen inadmisibles en un autor de tan extrema juventud”. Semejante idea había expresado Penney (1954) (citado por Snow, 1999-2000: 155).

Snow (1999-2000) también ha planteado sus dudas acerca de que Rojas sea el autor de *La Celestina*. Dudas que se basan en diversos indicios: ninguna edición de su tiempo cita a Rojas como autor de la obra; ninguno de los comentaristas o continuadores se refieren a él; nada de lo que sabemos de su biografía posterior le vincula con la obra; su biblioteca sólo contenía un ejemplar tardío de ésta; los libros de su biblioteca guardan poca relación con las obras que están en la base de *La Celestina* (idea apuntada por Infantes, 1998: 51). La atribución a Rojas se generaliza en el siglo XX, y se basa en el acróstico (según el cual, Rojas “acabó la Comedia”) y en la documentación inquisitorial en la que se dice que Rojas “compuso a Melibea”. Es una base muy frágil para atribuirle la autoría, y sin embargo hoy día se hace de forma general. Ante tanta seguridad actual al atribuir la obra a Rojas, se pregunta Snow (1999-2000: 153): “¿Qué es lo que saben estas casas editoras modernas que la vasta mayoría de los contemporáneos del vecino de Talavera ignoraban?”

2.3.- Rojas encontró un texto que estaba casi completo (llegaba hasta el acto XIV) y se limitó a ponerle un final

2.3.1.- El añadido de Rojas

Consistió, según García-Valdecasas, en completar el texto primitivo con el sorprendente accidente de Calisto, el monólogo y suicidio de Melibea y el planto de Pleberio. Es obvio que al hacerlo Rojas tiene presente el modelo de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro: suicidio de Leriano (con su largo discurso que incluye ejemplos de personajes de la antigüedad), y lamento de su madre.

Notemos que, si esta tesis es correcta, resulta que la interpolación de cinco actos de la *Tragicomedia* comenzaría justamente donde acababa la obra primitiva: en la muerte de Calisto. Luego lo que hace Rojas en esta ocasión no es interpolar cinco actos, sino dar a la obra primitiva un nuevo final, más dilatado en el tiempo (212).

2.3.2.- Fundamentos de la idea

A) Para formular esta hipótesis, García-Valdecasas se basa en ciertas afirmaciones de la *Carta* y los acrósticos. Dice Rojas en el acróstico: “Yo vi en Salamanca la obra presente” (acr. 12); mientras que en la *Carta* se refiere al libro ya terminado por él en estos términos: “la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra” (carta, 5). Parece un poco raro que emplee la misma denominación para la obra completa y para sólo un acto. Dice también la *Carta* que la obra era “dulce en su principal historia o ficción toda junta” (carta, 6), lo que no parece encajar muy bien con sólo un acto [13]. Añadamos que en el Prólogo Rojas vuelve a mencionar la “historia toda junta” (Pról., 20), refiriéndose a la obra en su conjunto. Además, como señala Emilio de Miguel (1996: 319), el texto original “portaba sentencias dos mil” (acr, 12), lo que no parece encajar con un solo acto.

Así mismo, en su *Carta* Rojas dice: “e pues él [el autor] celó su nombre, no me culpéis si en el fin baxo que le pongo no expresare el mío” (carta, 7); es decir, sólo se limita a añadirle un final, que humildemente califica de *baxo*. Repite después en el

acróstico la misma idea: “compuse tal fin que el principio desata” (acr., 11). En efecto, señala también que “estaba por acabar” (carta, 372); es decir, que le faltaba poco [14]. Añade que lo ha hecho en quince días de vacaciones (en ese tiempo difícilmente se pueden hacer quince actos), mientras sus socios están en sus tierras: “pensarían que no quince días de unas vacaciones mientras mis socios en sus tierras en acabarlo me detoviese, como es lo cierto” (carta, 7). De ahí que señale García-Valdecasas (86) que “Rojas deja bien claro que *La Celestina* no le pertenece. En todo momento se define como su mero adicionador”. En la carta y en los acrósticos la atribuye al autor primitivo: él se limita a poner el final. Si aceptamos que la obra estaba casi completa (“estaba por acabar”), es perfectamente verosímil que lo haga en quince días de vacaciones. López-Ríos (2001: 154) reconoce la lógica de esta interpretación: “creo que muchas de sus conclusiones en estas últimas páginas de la primera sección son sugerentes e invitan a reconsiderar la participación de Rojas en la elaboración de la *Comedia* desde una nueva perspectiva.” También quizá lo interpretaron así en la época, puesto que, como ya hemos dicho, en ninguna de las ediciones antiguas figura el nombre de Rojas como autor.

Hay que añadir que el *Manuscrito de Palacio*, aunque García-Valdecasas no alude a él, no refuta esta tesis sino que, más bien, la refuerza. Así lo indica Patrizia Botta (1999: 18):

De hecho esta *Celestina* manuscrita, esta *Celestina* primera, de los albores, al pasarnos de la prehistoria a la historia del texto nos va deparando muchas sorpresas con respecto a las declaraciones. No sabemos qué extensión tendría (si el *Manuscrito de Palacio* era una obra entera podría no ser verdad lo del Auto I suelto e inacabado: sería una *Comedia* cabal, como pregona el Síguese).

Obsérvese que Rojas no se llama a sí mismo *autor* nunca [15]. Tampoco lo hace ninguno de sus familiares en la documentación conservada. Su suegro, en el proceso de 1525, dice que Rojas “compuso a *Melibea*”. Varios otros parientes (en la probanza de hidalguía) dicen que compuso a *Celestina*. García-Valdecasas se pregunta por qué todos dicen “compuso”, en lugar de decir que es el autor. Su explicación: *componer* en español significa ‘arreglar’, ‘reparar’, que es lo que hizo Rojas. Sólo se emplea para indicar la autoría en la poesía y en la música, nunca en el teatro o en la novela [16]. Rojas dice en el acróstico “compuse tal fin que el principio desata”, donde se emplea con el sentido correcto.

B) Además de las afirmaciones de la *Carta*, García-Valdecasas se apoya en la comparación entre el final de la *Comedia* y los añadidos de la *Tragicomedia*. Son pasajes indiscutiblemente de Rojas, y muestran una misma mano. El final de la *Comedia* es literariamente tan pobre como los añadidos de la *Tragicomedia*. Así, el planto de Pleberio, texto farragoso y plagiarlo (párrafos enteros de Petrarca), y el Prólogo de la *Tragicomedia* son “cortes del mismo paño. Se han hecho por el mismo procedimiento y plagiado de unos mismos libros” (114). El sermón que pronuncia Melibea antes de suicidarse (para colmo, alargado en la *Tragicomedia*) es típico de Rojas, por su inoportunidad y poco dramatismo. Con sus alusiones a personajes de la antigüedad, muestra la misma innecesaria erudición que el monólogo de Melibea en el acto XVI de la *Tragicomedia*. Ello les asemeja al otro largo monólogo de la obra: las quejas y argumentaciones de Calisto en el acto XIV de la *Tragicomedia* [17]. Los actos finales de la *Comedia* presentan torpezas características de Rojas: ¿cómo puede ser que Pleberio, lamentándose en su habitación, se dirija a “gentes que venís a mi dolor”, a “amigos y señores”, si todo ha ocurrido en secreto y al amanecer? (Creo que el despropósito se debe a la huella de la *Cárcel de Amor*: también la madre de Leriano se queja en público).

C) La tesis de García-Valdecasas también se apoya en la indudable unidad que tiene toda la *Comedia* (excepto los últimos actos). Emilio de Miguel (1996) ha argumentado de forma muy brillante en defensa de la unidad de *La Celestina*, en lo referente a personajes, temas, técnica dramática, lenguaje... Su tesis es, como sabemos, muy diferente de la de García-Valdecasas, ya que defiende la autoría completa de Rojas. Pero en realidad muchos de sus argumentos son válidos para defender la tesis de García-Valdecasas, en especial los referidos a personajes, temas y técnica dramática. No son coincidentes en lo referente al lenguaje, donde De Miguel no diferencia dos manos, como hace García-Valdecasas (texto original e interpolaciones). Tampoco coinciden en su visión de la *Tragicomedia*, que para De Miguel es de Rojas.

D) Desde el acto XIV las dificultades para la representación se multiplican: caídas de Calisto y Melibea ante el público; una novedosa azotea (en toda la obra sólo se emplean dos pisos), un diálogo en la distancia entre Pleberio y Melibea... Esto diferencia los actos finales del resto de la obra, más claramente pensada para la representación [18].

2.3.3.- La frase que atribuye al autor anónimo el primer acto es obra de los impresores

La atribución a Rojas de toda *La Celestina* excepto del primer acto descansa en una sola frase de la *Carta*: “acordé que todo lo del antiguo autor fuese sin división en un auto o cena incluso, hasta el segundo auto, donde dice “Hermanos míos”, etc.” Tal frase no pertenece a la *Carta* original, sino que es una corrección posterior que modifica su final primitivo. Veamos el razonamiento por el que García-Valdecasas niega la autenticidad de esta frase.

Afirma García-Valdecasas que *La Celestina* original no estaba dividida en actos, sino en escenas. Como dice el propio Rojas en el Prólogo: “según lo que los antiguos escritores usaron” (Pról., 20). La división en actos no se hacía ni en el teatro clásico ni en la comedia humanística. Dividir en actos los dramas clásicos, al editarlos, es una moda que surge a partir del siglo XVI (43-44) [19]. De hecho, nos ha llegado una *Celestina* (Zaragoza, 1507) no dividida en actos. El *Manuscrito de Palacio*, si atendemos a lo que comenta Patrizia Botta (1999: 18) confirmaría este punto:

Tampoco sabemos sus reparticiones, su estructura: al no llevar los Argumentos, tampoco lleva una división en autos (concretamente no consta el titulillo 'Auto I'), presentándose más bien como materia continua, no dividida.

Rojas, aún en la fase manuscrita de la obra, dice en la *Carta* que marca con una cruz al margen dónde empieza su añadido: “en la margen hallaréis una cruz, y es en fin de la primera cena” (*Carta*, 373). Éste es un punto capital, porque de aquí viene la confusión de atribuir a Rojas sólo el primer acto. García Valdecasas interpreta: *cena* significa *obra teatral*, no *escena teatral* (y expone ejemplos donde se toma *cena* en este sentido) (97-98). Por otro lado, *primera* tiene el sentido de *primitiva*, *anterior* (igual que en el Prólogo Rojas dirá: “el primer autor”, y Pármeno dirá “mientras más fui creciendo, más la primera paciencia me olvidaba” -VII, 165-): la cruz señala, pues, no el final del primer acto, sino el final de la obra original. Si la obra original estuviera dividida en actos, sería absurdo utilizar una cruz para señalarlo (58 y 94). La necesidad de recurrir a la cruz, además, demuestra que estamos aún en una fase manuscrita: en la imprenta no tiene sentido una cruz en el margen [20]. Al imprimirse la obra, la cruz no aparece, porque en la imprenta no es posible poner cruces al margen.

En las siguientes ediciones, ya fuera del control de Rojas, los impresores trabajan por su cuenta y dividen la obra en actos [21]. Rojas, en su Prólogo a la *Tragicomedia*, se quejará de que “los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía: una cosa bien excusada, según lo que los antiguos escritores usaron” (Pról. 20). Según García-Valdecasas esto no quiere decir que estuviera dividida en actos y los impresores pusieron los argumentos, sino que los impresores hicieron la división en actos: *rúbricas* son los titulillos de los actos, y *sumarios* son los argumentos (41-42). Ya hemos apuntado que la *Celestina de Palacio*, no dividida, también puede apoyar esta tesis.

La primera versión pirata de la *Tragicomedia* (es decir, con argumentos, contrariamente a la voluntad de Rojas) está perdida. García-Valdecasas la sitúa como muy tarde en 1505 (34), dado que existe una traducción al italiano de 1506. Según él, el impresor pirata (que introduce modificaciones en la *Carta*), retoca el final de la misma: como la cruz anunciada no aparece por ninguna parte, cambia el texto. Entiende que *primera cena* no significa *primitiva obra*, sino *primer acto*, y escribe sin permiso de Rojas “acordé que todo lo del antiguo autor fuese sin división en un auto o cena incluso, hasta el segundo auto, donde dice “Hermanos míos”, etc.”. Así fue como al primitivo autor se le restan trece actos. Pero la frase no puede ser de Rojas, puesto que él no divide en actos; por otra parte, sólo esta falsa interpretación que hace un impresor nos explica que se tome los términos *acto* y *escena* como sinónimos.

En definitiva, García-Valdecasas niega la validez de esta frase con un par de justificaciones aceptables: 1) que se contrapone con otras afirmaciones de la *Carta* original (donde Rojas se atribuye sólo el final); y 2) que Rojas no emplea el término *acto*, luego la frase no puede ser suya. Además, García-Valdecasas justifica la causa de la aparición de la frase polémica: una mala interpretación de *primera cena*, que no quiere decir ‘primer acto’, sino ‘primitiva obra’.

Cabría preguntarse si es posible que un impresor se tomara tantas libertades (una cosa es poner argumentos sin permiso del autor y otra diferente es atribuirle palabras en primera persona). Hay que responder que sí: los impresores de la época se tomaban todas las libertades del mundo, haciendo y deshaciendo a su antojo en los textos que llegaban a sus manos. Lo mismo que García-Valdecasas han apreciado otros críticos. Así, Patrizia Botta (1997: 135):

El resultado general ha sido que el de *La Celestina* fue un texto en constante movimiento, que se transformaba a medida que iban saliendo sus ediciones. Y podemos decir, sin temor de exagerar, que en el siglo XVI cada editor dispuesto a publicarla se sentía con derecho a retocar el texto o a modificar incluso su estructura, tomándose libertades inauditas para el lector de hoy, pero usuales en la época entre los impresores.

Guillermo Carnero (2002: 2) se muestra de acuerdo con García-Valdecasas en que *La Celestina* “escapó desde el primer momento al control de Rojas, para quien el mundillo de la imprenta debía de ser un territorio desconocido”.

Para juzgar la hipótesis de García-Valdecasas, sería preciso aclarar si, en efecto, la partición en actos se debe a los impresores o a Rojas. Es decir, Rojas podría haber condenado los argumentos, pero la división en actos podría ser suya. En esta línea se sitúa Russell, como antes hemos visto, o López-Ríos (2001: 152): “cabría señalar que, si se hubiera querido decir que los impresores fueron quienes dividieron la obra en actos, es de suponer que se habría dicho claramente [...]. Aunque [...] García-Valdecasas considere probado que ni el primitivo autor ni Rojas son los responsables de la división del texto en actos, el aserto no pasa de ser una simple suposición”.

Si se llegara a demostrar que Rojas fue autor de la división en actos, la tesis de García-Valdecasas perdería parte de su credibilidad, porque entonces sí podría Rojas decir “acordé reunir todo en un solo acto”. Notemos que la edición de Zaragoza (1507) no tiene argumentos y por tanto ni numera ni menciona los actos; pero conserva al principio de cada uno los nombres de los personajes que intervienen en él. ¿Fue esto lo que hizo Rojas en su redacción original, dando a entender la existencia de los actos? [22]. Es una cuestión que no está clara (aunque es lícito pensar que divisiones tan poco acertadas como la que hay entre los actos V y VI tienen el aspecto de ser intromisiones editoriales).

2.3.4.- Discusión de otras razones para atribuir al “primer autor” sólo el primer acto

Otro problema difícil para García-Valdecasas es que, como ya hemos visto, hay una buena cantidad de indicios que parecen diferenciar el primer acto de los restantes. ¿Consigue García Valdecasas anularlos todos? Veámoslo:

- El primer acto tiene una extensión mucho mayor que los restantes. Si la partición en actos es de Rojas, eso puede ser significativo. Incluso aceptando la tesis de que la partición es de los impresores, cabe preguntarse por qué dejan tan largo el primer acto. La explicación que da nuestro autor es muy insatisfactoria [23]. No obstante, en este punto podemos recurrir a la ayuda de Emilio de Miguel (1996: 198), que demuestra que no es tanta la peculiaridad de este primer acto. Si se compara con el acto XII, éste, aunque es más corto, es incluso más complejo: el acto I presenta siete personajes, cinco lugares y tiene diez escenas; el XII presenta nueve personajes, seis lugares y tiene también diez escenas. Añadamos que la partición en actos es a veces bastante absurda; ya hemos apuntado que el quinto sólo tiene cuatro páginas. Si esta insusual brevedad no puede tomarse como indicio de autoría diferente, bien podemos pensar lo mismo de un acto de inusual longitud.
- El primer acto (y, no lo olvidemos, la primera escena del segundo) presenta claras muestras de la obra *Auctoritates Aristotelis*, y no presenta huellas de Petrarca, lo que se suele considerar una prueba bastante concluyente. Pero García-Valdecasas (231) arguye, seguramente con toda razón, que Rojas empleó sus fuentes de forma sucesiva: se servía de una fuente (o dos simultáneas) hasta agotarla y después sustituirla por otra. Cuando terminó con Aristóteles, empezó a utilizar *De remediis* de Petrarca, que aparece en el segundo acto; más tarde empleó el *Índice* de sentencias, que sólo aparece desde el cuarto acto [24]. Desde el acto IX al XV casi desaparece Petrarca... Vista así, esta “prueba” pierde su fuerza [25]. Añadamos asimismo que hay huellas de Rodrigo Cota en el acto I y en el XVI; que hay sentencias de Publilio Siro en el acto I y a lo largo de toda la obra... [26]. Por otra parte, quienes defienden que Rojas partió del primer acto tienen también que explicar una cuestión bastante incómoda: ¿por qué la primera escena del segundo acto presenta exactamente las mismas fuentes que el primer acto? Es cierto que es sólo una breve escena, pero abre la siguiente disyuntiva: o la prueba de las fuentes no sirve, o la afirmación de que Rojas escribió desde el fin del primer acto es falsa; y las implicaciones de este hecho podrían dar la razón a García-Valdecasas.
- Los rasgos lingüísticos del primer acto y los restantes son diferentes según las conclusiones de algunos estudios monográficos. Sin embargo, de ningún modo son pruebas concluyentes, y otros autores han defendido la unidad de estilo de toda la *Comedia*. Patrizia Botta (1999: 19) critica los métodos que se han seguido para diferenciar el primer acto y el resto: “¿Estamos seguros de que, aplicando las mismas formas de análisis a partes distintas de otras obras

cuya autoría no se discute, los resultados no serían semejantes? En el caso de *La Celestina* hay materia de sobra para comprobar la constante unidad del texto”. Esta afirmación ha sido sostenida de forma muy convincente por Emilio de Miguel, que resta valor a muchas conclusiones de estudios precedentes y muestra a lo largo de muchas páginas (1996: 200-247) cómo los usos lingüísticos del primer acto aparecen en el resto de la obra. Y mucho más concluyente -en mi opinión- es lo que se aprecia en la edición de *La Celestina* que hace García-Valdecasas al final de su estudio [27], que reproduce el presunto texto original de la obra, dejando en notas a pie de página lo que atribuye a Rojas; e indica (314): “Se verá que ambas prosas no se parecen en nada. Delatan dos mentalidades diferentes y aun opuestas”. En efecto, cualquier lector puede comprobar que la diferencia entre unos textos y otros, en efecto, salta a la vista (aunque no siempre: creemos que García-Valdecasas ha suprimido del presunto texto original más de la cuenta).

- Rojas no retocó el primer acto en la *Tragicomedia*. Parece, pues, como si hubiera querido respetar la obra del anterior autor. García-Valdecasas explica esta falta de retoques diciendo que ya Rojas lo había retocado mucho en la *Comedia* y estaba satisfecho con él. Claro está que esto es una simple conjetura. Ahora bien, es cierto -y esto va a favor de su argumentación- que tampoco retoca el Planto de Pleberio.

2.3.5.- Otros problemas para la tesis de García-Valdecasas

La tesis de García-Valdecasas se enfrenta también a otros problemas: ¿nadie podía denunciar que al *primitivo autor* se le habían “robado” trece actos? Rojas en el *Prólogo* apunta: “Vi que no tenía firma del autor, el cual, según algunos dicen, fue Juan de Mena, y según otros, Rodrigo Cota”. Prescindiendo del acierto o desacierto de estas improbables atribuciones, estas palabras indican que el manuscrito original era conocido por otras personas. ¿No les causarían extrañeza la usurpación? ¿El propio Rojas no podría haber aclarado la verdad? ¿O tal vez lo hizo y no nos ha llegado esa aclaración?

2.4.- Además de completar la obra, Rojas realizó numerosas interpolaciones en la *Comedia*

Según García-Valdecasas, Rojas, además de añadir los dos actos finales, *arregló* la *Comedia* según su gusto. El arreglo consistió en dos tipos de actuaciones:

- Intercalar sentencias,
- Modificar o añadir algunas escenas.

Éste es el sentido de algunas frases del acróstico: “dorar con oro de lata/ lo más fino tibar que vieron mis ojos/ y encima de rosas sembrar mil abrojos” (acr., 11) [28]. En la *Carta* no informa Rojas de estas adiciones porque son posteriores a ella [29].

Que Rojas retocara el texto del que partió entra dentro de la más estricta lógica. Ya hemos señalado que (refiriéndose sólo al acto I), así lo entienden numerosos críticos; por ejemplo, Gilman o Botta (1997: 147):

“al encontrar esos ‘papeles’ (si acaso los ha encontrado), a la hora de englobarlos en su texto los modifica radicalmente, los va puliendo y retocando en todas sus partes, incluido sobre todo el 1º auto.”

Lida (1962: 26) y Marciales (1985: 63-5), que consideraban a Rojas autor de los actos II a XV, también creyeron ver en éstos adiciones y modificaciones realizadas por manos ajenas.

Sánchez y Prieto (1991: 84) señalan con toda lógica que si Rojas necesitaba marcar en su manuscrito con una cruz dónde terminaban las razones del primitivo autor, eso quiere decir que no había diferencias de letra, tinta... Es decir, que lo rescribió de su puño y letra. Luego, se puede suponer que introduciría modificaciones.

Aceptemos como lógico, por tanto, que, si Rojas encontró un texto previo (de un acto o de catorce), es probable que lo retocara. Lo difícil es saber en qué consistieron esos retoques. García-Valdecasas, valientemente, no vacila a la hora de señalarlos; pero es imposible saber hasta qué punto acierta o exagera. Una postura semejante, aunque en mi opinión mucho menos defendible, es la de Sánchez y Prieto (1991), para quienes Rojas introdujo modificaciones muy profundas sobre un texto de final feliz que llegó a sus manos. Sus hipótesis a veces coinciden con las de García-Valdecasas. Ellos también encuentran muchas huellas de diálogos cambiados de lugar, escenas interpoladas o suprimidas (por ejemplo, la primera entrevista entre Calisto y Celestina en realidad no se llega a producir)... En algunos planteamientos van mucho más allá que García-Valdecasas. Así, cuando creen que el personaje de Melibea es el resultado de la fusión de dos personajes femeninos diferentes en la primitiva comedia de final feliz [30]. También Cantalapiedra (1986 y 2000) está cerca de García-Valdecasas en muchas ocasiones, cuando apunta la existencia de interpolaciones de Rojas en los doce primeros actos, incluida la interpolación de ciertas escenas que comentaremos más adelante.

Es obvio, por tanto, que toda esta parte del estudio de García-Valdecasas es la más discutible. El autor, partiendo de que los añadidos de la *Tragicomedia* son torpes técnica y estilísticamente, aplica el mismo razonamiento a la *Comedia*: lo torpe pertenece a Rojas y lo acertado pertenece al primitivo autor. Sólo estando de acuerdo con esta premisa puede el lector admitir las argumentaciones de García-Valdecasas en este capítulo. De lo contrario, todo él parecerá sin fundamento. Así lo entiende López-Ríos (2001: 157, 158 y 159): “se acumulan más suposiciones sin fundamento sólido”; “Constantemente se cae en el dogmatismo y en la afirmación arbitraria”; “reconstruye los pasos de la escritura de la *Comedia* de forma totalmente hipotética”.

2.4.1.- Interpolación de sentencias

Es fácilmente verificable que los textos de la *Comedia* casan con gran facilidad cuando se eliminan las sentencias, que en muchos casos parecen simples interpolaciones. También se comprueba con facilidad que, igual que las interpolaciones de la *Tragicomedia* alargan o empeoran el texto (recargando el estilo, clonando sentencias...), hay muchos pasajes en la *Comedia* que también parecen interpolaciones hechas por la misma mano. Suelen ser atentados contra la verosimilitud y el sentido común (¿qué hacen Celestina citando a Séneca, y Sempronio a Antípater Sidonio?). Según García-Valdecasas, no cabe pensar que el mismo autor fuera a ratos un genio y a ratos un inepto: tiene que haber dos manos. Los textos del primitivo autor se caracterizan por la concisión, exactitud y realismo; los textos de Rojas aportan, como ya hemos visto, el latinismo, la adjetivación excesiva, las antítesis y paralelismos, las sentencias plagiadas sin venir a cuento. Rojas lo hace porque valora altamente éstas como guía para la vida, como dice en el Prólogo: “aquellos para cuyo verdadero placer es todo [...] las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos”. De ahí que, según García-Valdecasas, “Plagia de buena fe, convencido en su modestia de que no podría hacer nada mejor por nosotros; pero que plagia, es indiscutible.” (93). Y en otro lugar: “Los estragos que esta actitud ha producido en *La Celestina* a la vista están. Apenas tiene una página que no la eche a perder la estúpida

inclusión de erudiciones hurtadas a las celebridades de las letras. Pero para Rojas eso es lo que vale.” (117).

Añade nuestro autor (227) una serie de testimonios de autoridades que han notado lo mismo que él apunta. Juan de Valdés ya denunció “el amontonar de vocablos algunas veces tan fuera de propósito como magnificat a maytines”, que “fácilmente se podrían remediar”; Moratín incidió en lo mismo: “Tiene defectos que un hombre inteligente haría desaparecer sin añadir por su parte una sílaba al texto”; Castro Guisasola advirtió que *La Celestina* sería el resultado de dos obras, un drama o novela de acción [...] y una colección de moralidades o sentencias insignes”. A lo que añade García-Valdecasas (227-228): “esas dos obras pertenecen a dos autores diferentes. Y como la una es verdadera creación, mientras la otra se reduce a transferencia de caspicias, sería más justo hablar de una sola obra infectada de parásitos.”

Guillermo Carnero (2002: 1) también advierte que en *La Celestina* existe esta evidente heterogeneidad (“lo admirable que la obra resulta en el trazado de los personajes y en la eficacia y la tensión dramática del argumento, y lo tediosa y coriácea que llega a ser en muchos de sus pasajes”). Pero no es tan tajante como García-Valdecasas, sino que admite dos posibilidades: “Una heterogeneidad que podemos esforzarnos en disculpar y comprender desde la Historia, como ganga inevitable de un siglo XV aún primerizo en su entusiasmo renacentista y deseoso de ostentar recién adquiridos caudales humanísticos, o rechazar como García-Valdecasas nos propone.”

Según García-Valdecasas, Rojas sigue tres procedimientos (229): intercalar sentencias o refranes que recordaba; intercalar sentencias de libros que saquea sistemáticamente (dos o tres a la vez); intercalar sentencias de libros que consulta a última hora.

En las páginas siguientes, nuestro autor detalla estas actuaciones de Rojas. Ya hemos señalado sus fuentes principales: *Auctoritates Aristotelis* (acto I), *De remediis utriusque Fortunae* y las *Epistolas familiares* (desde el acto II) y el *Índice* de sentencias de Petrarca (desde el acto IV). El uso de esta última es pasmoso: por increíble que parezca, empieza a copiar todas las de la “A” seguidas. Al llegar al noveno acto termina este sistema de trabajo. Desde el 10 al 14 sólo hay citas esporádicas de Petrarca, y las fuentes son más variadas. En el 15 no hay nada del escritor italiano. En el 16 vuelve a haber mucho Petrarca -*De remediis* y *Epístolas*-. seguramente, Rojas arregló su Plauto nada más conocer ambos libros (230-240). Para García Valdecasas, la conclusión es clara: los atracones de Petrarca, seguidos de su ausencia, se deben a que Rojas sólo pudo usar los libros por tiempo limitado, y los tuvo que devolver. Copió todo lo que pudo antes de desprenderse de ellos.

Añade García-Valdecasas que casi todas las fuentes son conocidas por la crítica desde hace mucho tiempo, pero siempre se ha cometido un error de método que nos lleva a conclusiones confusas: estudiar la *Tragicomedia*, que también está llena de interpolaciones de Petrarca. Analizando la *Comedia* se ve mucho mejor el método del joven Rojas para saquear sus fuentes.

Es obvio que García-Valdecasas señala algo que ha de hacer reflexionar: el hecho llamativo de que las citas de Petrarca estén copiadas literalmente por orden alfabético. ¿Actúa así quien quiere adornar con sentencias su propio escrito o quien quiere adornar con sentencias un escrito ajeno?

Por lo demás, es probable que nuestro autor exagere al considerar todo latinismo y sentencia como obra de Rojas y no del “primitivo autor”. Como acertadamente señala

López-Ríos (2001: 158), “el tuteo generalizado que hay en toda la obra es parte de ese estilo latinizante del que abomina”. Además, quedarían sin adecuada explicación dos frases de Rojas. La primera, en la *Carta*: “gran copia de sentencias entrexeridas que so color de donayres tiene” (carta, 6-7); la segunda, en el acróstico: “vi que portaba sentencias dos mil” (acr., 12). El propio Valdecasas lo tiene que reconocer (90): “Lo de sus dos mil sentencias me desconcierta un tanto, pues le calculo muy pocas a la *Comedia* originaria”. Si su norma de acción es dar siempre oídos a las declaraciones de Rojas, no se entiende bien por qué no lo hace en esta ocasión. Esto mismo lo ha señalado Guillermo Carnero (2002: 3). Admite, con García-Valdecasas, que lo que conocemos de Rojas (Prólogo, adiciones de la *Tragicomedia*, acrósticos, saqueo de fuentes) le desacredita como escritor; pero de ahí a atribuirle tantas adiciones al texto de la *Comedia* original hay un paso demasiado grande; sobre todo sin tener un criterio de selección suficientemente sólido.

Por tanto, es muy lícito pensar que las sentencias procedentes de Petrarca y de florilegios varios (Aristóteles, Proverbios de Séneca) sean adiciones de Rojas; pero otras sentencias estarían ya en el texto original.

2.4.2.- Modificación o interpolación de escenas

García-Valdecasas aventura que también algunas escenas de la *Comedia* son interpolación de Rojas, y no obra del primitivo autor (243-260). Así:

- La tan controvertida primera escena, con el encuentro de Calisto y Melibea (247). Está muy mal acoplada al resto y su lenguaje es típico de Rojas [31]. Además, ya muestra que el autor conoce a Petrarca y sus dos Fortunas: “Iré como aquél contra quien solamente la adversa fortuna pone su estudio con odio cruel”. Ésta es una idea muy interesante, y ya la habían defendido Marciales (1985: 275) y Cantalapiedra (1986: 63) [32]. Es probable que *La Celestina* tenga más coherencia eliminando el encuentro entre Calisto y Melibea, pero la presencia de la escena en el *Manuscrito de Palacio* es un revés importante para esta hipótesis.
- El conjuro de Celestina. Tiene el lenguaje habitual de Rojas, y se contradice con lo dicho anteriormente por la alcahueta: que siempre lleva el hilado en el bolsillo para emplearlo cuando lo necesita. ¿Lo lleva en el bolsillo para luego tener que ir a su casa? Además, poco antes de esto, ha dicho a Sempronio: “A casa voy de Pleberio; quédate a Dios” (III, 102). Sin embargo Sempronio sigue con ella y llegan a la casa de Celestina [33].
- La primera aparición de Pleberio le parece una interpolación a García-Valdecasas (245); curiosamente, también Cantalapiedra ha sostenido la misma opinión (1986: 182).
- Algunas exageraciones y faltas evidentes de proporción son claras interpolaciones de una mano bastante torpe. En el mismo pasaje anterior, Celestina dice a Sempronio que siempre lleva en la faltriquera un poco de hilado. Según García-Valdecasas, el resto es interpolación de Rojas: “así como gorgueras, garvines, franjas, rodeos, tenazuelas, alcohol, albayalde, solimán, agujas y alfileres” (III, 104). También es un disparate de grandes proporciones que Calisto le dé a Celestina nada menos que cien monedas de oro. La cadena posterior vale bastante menos, y es la causa de su muerte. Conjetura García-Valdecasas que el original diría *diez* y Rojas lo aumentó. Otro ejemplo: Celestina le dice a Pármeneo que su padre ha dejado para él grandes tesoros escondidos, que sólo ella sabe dónde están, y que le harán tan rico como a Calisto. Pármeneo se lo cree, pero al final ambos lo acaban

olvidando. Tanto lo olvidan que Pármene mata a Celestina sin darse cuenta de que así pierde sus tesoros. Es obvio, concluye García-Valdecasas, que dichos “tesoros” son una torpeza añadida por Rojas al texto original [34].

Prescindiendo de que se esté de acuerdo o no con las tesis de García-Valdecasas, hay que reconocer que muchos de sus comentarios acerca de estas presuntas interpolaciones están llenos de sentido común.

3.- El texto y el autor primitivos

3.1.- Características del texto original sobre el que trabajó Rojas

Tras eliminar las que considera interpolaciones de los editores o de Rojas, García-Valdecasas (317-443) nos ofrece el presunto texto original, de autor anónimo. Lo que queda es un texto muy escueto y de muy fácil lectura, formado por páginas de diálogo muy realista y directo. No obstante, como ya he indicado, en mi opinión, a García-Valdecasas se le ha ido la mano recortando el texto: la acción es en ocasiones demasiado vertiginosa, con intervenciones demasiado rápidas. Apenas quedan sentencias ni digresiones, lo que, como ya hemos visto, no casa con la afirmación de Rojas de que el texto original tenía muchas sentencias.

¿Qué características tenía este texto original?

Era “tanto breve cuanto muy sutil”, según el acróstico, y el primitivo autor le había puesto el rótulo de *Comedia*, como indica Rojas en su prólogo (86). Según ya se ha expuesto, muy probablemente no estaba dividido en actos, sino en escenas.

Añade García-Valdecasas que tenía claro carácter escénico, como distintos modelos italianos de la época, especialmente *Paulus* (269): “se concibió para representarse. Con toda seguridad” (267) [35]. El autor, necesariamente, vivió en Italia y allí aprendió la técnica dramática (302) [36]. *La Celestina* parece pensada para una escena simultánea y de dos pisos, tal y como descubrió Leone Battista Alberti que eran los escenarios romanos (272) [37]. En efecto, García-Valdecasas hace ver que, en la presunta versión original, los personajes aparecen siempre en el piso donde estaban anteriormente. Las bajadas y subidas se hacen siempre a la vista del espectador (273).

López Ríos (2001: 149) ha valorado estas aportaciones: “En especial hay que destacar las interesantes reflexiones acerca de la relación de *Celestina* con la comedia humanística italiana.”

La obra se sometía a las reglas clásicas. Estaba construida con una gran economía temporal y con una precisión inexorable: todo pasa en tres días:

- Primer día: Calisto hace llamar a Celestina, ésta acude a casa de Melibea y por la noche lleva a Pármene a retozar con Areúsa.
- Segundo día: los criados y las mozas comen en casa de Celestina; por la noche Calisto se entrevista con Melibea; los mozos matan a Celestina y los ajustician al amanecer.
- Tercer día: Calisto conoce la noticia de la muerte de sus criados; sigue un lapso de tiempo muerto (único en la obra) hasta la noche. Se encuentran los

enamorados en el huerto. Aquí Rojas añade su final: Calisto se mata, Melibea se suicida y Pleberio se lamenta [38].

De ahí que comente García-Valdecasas: “Podemos figurarnos cuántas vueltas le daría el autor al desarrollo de la historia hasta encajarlo en la estrechez clásica del tiempo. Como para no acordarse, y a última hora estropearlo con el derroche de treinta días inútiles” (133). “Por mucho que una obra se expurgue, no resulta una comedia si no estaba allí antes; y si la hay, quien la hizo no es quien se entretuvo después en destruirla” (228).

En todo caso, la hipótesis de que Rojas encontró una obra completa o casi completa permite explicar con bastante sencillez el enigma del género de *La Celestina*: “*La Celestina* es en esencia una obra dramática, una comedia humanística, si bien efectivamente “agenérica”, “única” e irrepresentable”, a causa de la manipulación final de Rojas.” (Sánchez y Prieto, 1991: 126). Esta manipulación es la de un autor con mentalidad novelística, ya que sus modelos son novelas (*Cárcel de amor*, etc.)

3.2.- Intuiciones sobre el primer autor

El autor de este texto original era una persona culta, de mirada aristocrática, de grandes dotes artísticas y conocedor de lo italiano (302). Según se desprende de los paratextos de *La Celestina*, Rojas pensaba que ya estaba muerto a finales del siglo XV: “al cual Jesucristo reciba en su gloria” (acr., 13) ; “Gran filósofo era”, (carta, 7). Además, era aragonés. Veamos las argumentaciones de García-Valdecasas:

- El castigo por brujería (impuesto a la Claudina) remite a la inquisición papal, vigente en Aragón y no en Castilla. Era mucho más benigna que la de los Reyes Católicos, fundada en 1480 (276).
- La alusión a que Celestina y Claudina visitaban enterramientos cristianos, moros y judíos también remite a Aragón, donde había muchos musulmanes (281).
- El habla de Celestina, con mucho sufijo *-ico*, y otros rasgos, tiene sabor aragonés (283).
- La alusión a San Jorge (*Celestina*, acto IV) no es típica de Castilla, sino de Aragón (284).
- La alusión al “vino de Monviedro” (Sagunto) excluye a Castilla, donde el trasiego de vinos estaba prohibido por la ley (285).
- Celestina, cuando va camino de su primera entrevista con Melibea, menciona a los “rogadores” (los que interceden por el reo), que es una institución aragonesa (287).
- Celestina dice “no quiero poner tasa, pues que el rey no la pone” (IX, 211). Puede ser frase hecha, pero rey había en Aragón, no en Castilla, donde era reina (287).
- La rápida ejecución de los criados remite a Aragón, donde era posible si el delito era flagrante (290). El Derecho castellano habría tenido en cuenta la corta edad de Pármeno (292).

- En la pregunta de Calisto “¿Qué justicia lo hizo?” (XII, 267) encontramos *justicia* como sinónimo de *juez*, que es el término habitual castellano (292).
- Baltasar Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio* dice: “El encubierto aragonés en su ingeniosísima *Tragicomedia de Calisto y Melibea...*” ¿Qué sabía Gracián para poder decir esto? (299).

Sumadas todas estas intuiciones, algunas más serias que otras, la hipótesis no resulta nada despreciable. Sin embargo, López-Ríos (2001: 159-160), tras rechazar algunas de estas afirmaciones, parece no aceptar, en conjunto, esta base aragonesa.

Prosigue García-Valdecasas indicando que el autor original no sitúa su obra en ninguna ciudad concreta, pero sin duda tiene en la mente a Zaragoza. Veamos en qué se basa:

- Imagina una gran ciudad (293), con Cortes en las que hubo abades, obispos (a los que alude Celestina en sus recuerdos de un pasado esplendoroso) (IX, 215). Dichas cortes sólo pudieron ocurrir en Zaragoza, ciudad que reunía los requisitos necesarios (294).
- Igual que en *La Celestina*, en Zaragoza había una “calle del arcedian” y, casi al final de la misma, una iglesia de la Magdalena (296).
- Tristán, al oír gritos en el mercado, cree que puede tratarse de que están haciendo justicia o corriendo toros. Este empleo del mercado para hacer justicia y para los festejos es característico de Zaragoza (297).
- En Zaragoza, las cocinas, como la de Celestina, se sitúan en la primera planta (297).

4.- Otras hipótesis de García-Valdecasas

4.1.- El destinatario de la *Carta*

Se ha reflexionado a veces sobre quién era el destinatario de la *Carta del auctor a un su amigo*. Comenta Patrizia Botta (1999: 22): “Nada sabemos de este misterioso amigo, si fue real o si la circunstancia fue toda ficción”. Pero García-Valdecasas, confiando plenamente en la autenticidad de la Carta, aventura una hipótesis. Rojas dirige su carta a alguien de su pueblo (“Nuestra común patria”) (carta, 5), joven enamorado que le ha hecho muchas mercedes. La dirige, pues, a su protector (de ahí su empeño por aclarar que no está perdiendo el tiempo). En la Puebla de Montalbán sólo hay un linaje esclarecido: don Alfonso Téllez Girón. Se sabe documentalmente que Rojas y su padre (Garci González Ponce de Rojas, hidalgo) tenían entrada en su casa. El primogénito de este aristócrata es Juan Pacheco, joven como Rojas. La deducción de García Valdecasas es que don Juan Pacheco es el destinatario de la carta (187).

La idea de García-Valdecasas de que la Carta es un documento completamente veraz y fiable ha sido muy discutida. Así lo expresa López-Ríos (2001: 158): “El empeño de García Valdecasas en entender la carta como un texto histórico le ha impedido apreciar los tópicos literarios que en ella se encierran y la tradición a la que pertenece, sobre lo cual Di Camillo ha escrito recientemente con profundo

conocimiento de la cuestión y planteando serias dudas sobre la posibilidad de que sea de Rojas (Di Camillo, 2000)”.

4.2.- Hipótesis en torno a los versos acrósticos

Según García-Valdecasas, en la fase manuscrita no estarían los versos acrósticos [39]. Tampoco aparecerían en la primera edición (perdida), ni en la de Burgos. Según nuestro autor, para una nueva edición (que sería Salamanca, 1500, en la que interviene el corrector Proaza) Rojas modifica el final de su *Carta* para presentar los versos acrósticos, que ahora aparecen por primera vez (53). Piensa García-Valdecasas que la idea era sustituir un pasaje que ya no tenía razón de ser:

“Y para que conozcáis dónde terminan mis maldoladas razones y acaban las del antiguo autor, en la margen hallaréis una cruz, y es en fin de la primera cena.”

Por:

“Para disculpa de lo cual todo, no sólo a vos, pero a cuantos lo leyeren, ofrezco los siguientes metros.”

Sin embargo, por error de la imprenta, un final no sustituyó al otro, sino que fue intercalado, gracias a lo cual conservamos el final original. Obsérvese que el fragmento que presenta los versos se dirige a un público de lectores (“cuantos lo leyeren”), mientras que el resto de la *Carta* se dirige sólo a un destinatario individual.

García-Valdecasas postula que el acróstico es posterior a la *Carta* porque está convencido de la veracidad de cuanto se dice en ella; y Rojas, en ésta, afirma que no quiere expresar su nombre.

Según nuestro autor, la intención de Rojas era que se leyera con claridad el acróstico, pero Proaza, el corrector, lo destruyó intercalando entre las estrofas algunos titulillos, así como poniendo calderones al principio de cada una. Por eso se hacen necesarias las coplas del propio Proaza al final de la edición, aclarando el nombre de Rojas. Ello prueba que Rojas no intervino en la edición (habría evitado las interpolaciones de Proaza y habría quitado la división en actos).

5.- Síntesis cronológica de la gestación de *La Celestina*, según las hipótesis de García-Valdecasas

- 1.- Fernando de Rojas, un joven estudiante salmantino, encontró una *Celestina* que incluía hasta los inicios del acto XIV.
- 2.- En una fase aún manuscrita, Rojas terminó la obra añadiendo las muertes de los enamorados y los lamentos de Pleberio. Pone como presentación la *Carta del auctor a un su amigo*, donde dice señalar con una cruz al margen dónde terminaba el texto del primitivo autor.
- 3.- Al decidirse la impresión de la obra, Rojas la *arregla* según su gusto: intercalando sentencias y modificando o añadiendo algunas escenas.

- 4.- Al imprimirse la obra, la cruz al margen anunciada en la *Carta* desaparece. Se trataría de una edición perdida, sin división de actos y sin argumentos.
- 5.- En las siguientes ediciones, ya fuera del control de Rojas, los impresores trabajan por su cuenta y dividen la obra en actos, poniendo argumentos al frente de cada uno.
- 6.- Para una nueva edición (Salamanca, 1500), Rojas modifica el final de su *Carta* para presentar los versos acrósticos, que ahora aparecen por primera vez. Proaza añade sus octavas dando la clave del acróstico.
- 7.- Rojas, convencido por los lectores, vuelve a intervenir en el texto y transforma la *Comedia* en *Tragicomedia*. En su primera edición (perdida) la obra sigue sin estar dividida en actos, y sin argumentos.
- 8.- Un impresor pirata (al que seguirán casi todas las ediciones, excepto Zaragoza, 1507) realiza una edición de la obra que, nuevamente, estará dividida en actos y tendrá todos los argumentos (en los 21 actos). Además, realiza modificaciones importantes en la *Carta*, especialmente cambiar su final (dado que la cruz anunciada no aparece por ninguna parte), atribuyendo el primer acto a Rojas.

6.- Valoración de la tesis de García-Valdecasas

En su valoración final del libro de García-Valdecasas, López-Ríos (2001: 161), aun no compartiendo sus tesis centrales, considera que, a pesar de sus defectos, este estudio es valioso por “ciertas reflexiones, cargadas de sentido común, sobre el origen de la *Comedia*, pues, de hecho, García-Valdecasas pone el dedo en la llaga sobre asuntos en los que urge seguir profundizando.” Destaca a continuación las tres aportaciones que considera destacables: sus observaciones sobre el mérito artístico de la *Comedia*; sus intuiciones sobre el estado de *La Celestina* anterior al texto que conocemos; y sus observaciones, “especialmente valiosas” sobre la conexión de *La Celestina* con los círculos humanísticos italianos.

Son palabras que creemos muy acertadas, puesto que en efecto García-Valdecasas argumenta muy bien la superioridad de la *Comedia* sobre la *Tragicomedia*; el carácter dramático y el origen italiano del texto primitivo; el desacierto de muchos pasajes concretos que él considera interpolaciones...

Sin embargo, nos atreveríamos a ir más lejos, puesto que nos parece que su afirmación de que Rojas partió desde el acto XIV es muy razonable y está muy bien argumentada.

En efecto, esta tesis presenta indudables puntos a su favor:

- Hace que la mayor parte de los *paratextos* que acompañan a *La Celestina* cobren pleno sentido, sin necesidad de andar buscando interpretaciones ocultas ni embustes de Rojas: los quince días de vacaciones, el destinatario de la carta, la oposición “obra” (del autor) y “final”, de Rojas... quedan perfectamente explicados por García Valdecasas. Emilio de Miguel (1996: 302) comenta: “No conozco, desde luego, ni un solo crítico que secunde en su totalidad las afirmaciones de Rojas en las partes extradramáticas.” García-

Valdecasas es el primero en dar pleno sentido a todas las afirmaciones de la *Carta* (excepto la alusión al acto I, que es una enmienda posterior).

- Explica perfectamente la coherencia que existe en toda la *Comedia* (incluyendo el primer acto, pero excluyendo los dos últimos) en lo referente a personajes, temas y técnica dramática.
- Explica perfectamente los inexplicables desniveles de calidad artística que se aprecian en *La Celestina*. Se advierte con claridad que todo lo añadido en la *Tragicomedia* (Prólogo, interpolaciones, Tratado de Centurio) es obra de una mano mucho menos artista que la *Comedia*. Por lo mismo, evidentes caídas que se producen en la *Comedia* también deben ser de la misma mano (suicidio de Melibea, planto de Pleberio, interpolaciones diversas).
- Presenta un retrato de Rojas muy convincente: es un joven estudiante que encuentra una obra que le gusta y se dedica a completarla con los escasos recursos de que dispone: el plagio de fuentes y el saqueo de florilegios de citas (¿cómo explicar, si no, que aparezcan por orden alfabético desde la A?). Obviamente, su escaso talento literario es la causa de que nunca vuelva a escribir.
- Da cuenta de la naturaleza original de la obra manipulada por Rojas: un texto dramático, de gran calidad artística, para un escenario de dos pisos y espacios diferentes. Presupone unos conocimientos de la comedia italiana que un joven estudiante salmantino no podía tener.
- Permite explicar el enigma del género de *La Celestina*: una obra dramática que pierde en gran medida su condición a causa de unas interpolaciones realizadas por alguien desconocedor de este género y con una mentalidad más de técnica novelística.

No todos sus postulados, sin embargo, son igual de convincentes. Por ejemplo, ya hemos señalado que sus recortes al presunto texto original nos parecen excesivos, como también ha señalado Guillermo Carnero.

Con todo, a pesar de que, dada la complejidad del enigma, las tesis de García-Valdecasas puedan no convencer a muchos lectores, no creemos que se pueda despachar tan brillante aportación con el simple juicio de que se trata de una “hipótesis pintoresca”. Es lo mismo que ha señalado Guillermo Carnero (2002: 1): “Está escrito con el entusiasmo de la convicción, y eso merece -por los problemas que plantea, y por lo dignas de consideración que son algunas de sus hipótesis- mejor destino que el que su autor le augura en la tercera página” (el silencio de los críticos).

Bibliografía citada

ASENSIO, Manuel J. (1952). “El tiempo en *La Celestina*”. *Hispanic Review*, 20, pp. 28-43.

BOTTA, Patrizia (1997). “El texto en movimiento (de “*La Celestina de Palacio*” a “*La Celestina*” posterior)”. En *Cinco Siglos de “Celestina”: aportaciones interpretativas*, Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.), Universitat de Valencia, pp. 135-159.

-ID. (1999). "La autoría de La Celestina". En *Edizione critica della "Celestina" di Fernando de Rojas (dall'Atto VIII° alla Fine)* (<http://rmcisadu.let.uniroma.it/celestina>).

BRIOSO SANTOS, Héctor (2004). "Apuntes celestinescos (I). Una edición moderna de *La Celestina*." *Teatro, Revista de estudios teatrales*, nº 19, 289-310.

CANTALAPIEDRA, Fernando (1986). *Lectura semiótico-formal de "La Celestina"*. Kassel: Reichenberger.

CANTALAPIEDRA, Fernando (ed.) (2000). Anónimo/ Fernando de Rojas: *Tragicomedia de Calisto y Melibea. V Centenario, 1499-1999. Edición crítica con un estudio sobre la autoría y la 'Floresta celestinesca'*. Kassel: Reichenberger. 3 vols.

CARNERO, Guillermo (2002). "¿Restaurar *La Celestina*?" *Saber leer*, 156, pp. 1-3.

CEJADOR, Julio (ed.) (1913, reimpr. 1972). Fernando de Rojas: *La Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe, 2 vols.

DEYERMOND, Alan (1961). "The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scena of *La Celestina*". *Neophilologus*, 45, pp. 218-221.

DI CAMILLO, Ottavio (2000). "La péñola, la imprenta y la doladera. Tres formas de cultura humanística en la Carta 'El autor a un su amigo' de *La Celestina*", en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, pp. 111-126.

FOULCHÉ DELBOSCH, R. (1900). "Observations sur la *Célestine*". *Revue Hispanique*, 7, pp. 28-80.

GARCÍA-VALDECASAS, José Guillermo (2000). *La adulteración de La Celestina*. Madrid: Castalia.

HUERTAS CANO, Javier (dir.) (2003) *Historia del teatro español* Madrid: Gredos.

INFANTES, Víctor (1998). "Los libros "traydos y viejos y algunos rotos" que tuvo el bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*". *Bulletin Hispanique*, 100, pp. 7-51.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962). *La originalidad artística de "La Celestina"*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.

LOBERA, Francisco J (y otros) (ed.) (2000). Fernando de Rojas (y "antiguo autor"): *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Barcelona: Crítica.

LÓPEZ-RÍOS, Santiago (2001). "Sobre *La adulteración de la 'Celestina'* y los nuevos rumbos de la crítica celestinesca". *Celestinesca*, 25, pp. 129-145.

MARCIALES, Miguel (ed.) (1985). Fernando de Rojas: *Celestina*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 2 vols.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1905-1915). Orígenes de la novela, III, (2ª ed., Madrid, CSIC, 1961).

MIGUEL, Emilio de (1996). *La Celestina* de Rojas. Madrid: Gredos.

ORDUNA, Germán (1999). "El original manuscrito de la Comedia de Fernando de Rojas: una conjetura", *Celestinesca*, 23.1-2, pp.3-10.

PENNEY, Clara Louisa (1954). *The book called "Celestina"*. New York: The Hispanic Society of America.

RUIZ ARZÁLLUZ, Íñigo (1996). "El mundo intelectual del "antiguo autor": las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva". *Boletín de la RAE*, LXXVI, pp. 265-284.

RUSSELL, Peter R. (ed.) (1991). Fernando de Rojas: *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio, y PRIETO DE LA IGLESIA, María Remedios (1991). *Fernando de Rojas y "La Celestina"*. Barcelona: Teide.

SNOW, Joseph (1999-2000). "Fernando de Rojas, ¿autor de *Celestina*?" *Letras*, 40-41, pp. 152-157.

STAMM, James (1988). *La estructura de "La Celestina": una lectura analítica*. Salamanca: Universidad.

NOTAS

- [1] Los principales serían: el primer acto es bastante más largo que los demás; muestra fuentes literarias diferentes; manifiesta una clara misoginia, que desaparece después; parece mostrar diferencias lingüísticas; al hacer las interpolaciones de la *Tragicomedia*, Rojas respetó el primer acto, y empezó desde el segundo, etc.
- [2] No es nueva esta idea. Ya la apuntó Gilman y, dada su lógica, ha sido también aceptada por diversos críticos.
- [3] Sus argumentos son a veces muy interesantes y a veces poco convincentes. Por ejemplo, analiza una serie de isotopías semióticas que en su opinión se quiebran a partir del acto XII. El problema es que tales isotopías son muchas veces una creación del crítico sin fundamento real en el texto. Otros argumentos suyos son la unidad de tiempo que existe hasta el acto XII, o las diferencias estilísticas. Héctor Brioso (2004) acepta en gran medida su hipótesis, que considera "justificada con muchos buenos argumentos".

- [4] El hallazgo del *Manuscrito de Palacio*, con el argumento general completo, parece un duro golpe a esta teoría.
- [5] No alude a la aportación de Ruiz Arzálluz (1996), que ha demostrado que la obra *Auctoritates Aristotelis* es una fuente básica e indudable del primer acto y de la primera escena del segundo; tampoco tiene en cuenta las tesis de Cantalapiedra, Sánchez y Prieto o Emilio de Miguel.
- [6] Fue encontrado en 1990 (Real Biblioteca de Madrid) por Faulhaber. Puede verse digitalizado y transcrito en <http://www.cervantesvirtual.com>
- [7] De Miguel (1996: 13) reconoce que “la cuantiosa bibliografía existente puede enriquecer su lectura, pero también interponerse de forma excesivamente condicionante entre texto y lector”.
- [8] Con mucha gracia parodia García-Valdecasas este estilo de Rojas. La intervención de Elicia “¡Santiguarme quiero, Sempronio! Quiero hacer una raya en el agua. ¿Qué novedad es ésta, venir acá hoy dos veces?”, que pertenece al primitivo autor, si la hubiera escrito Rojas sería así: “No te asombres ni te maravilles, Sempronio, de mi fuerte y acelerada alteración, que a los pungidos corazones la cruel ausencia no empece; pero, pues mudas tu costumbre viniendo hoy acá segunda vez, no dudas la novedad incogitada ser causa de admiración; que oído he dezir que la costumbre es quasi segunda naturaleza” (p. 258).
- [9] Cito los textos de *La Celestina* por la edición de Lobera (y otros) en la editorial Crítica, 2000.
- [10] López Ríos (2001: 157) reconoce el interés de este comentario.
- [11] Sánchez y Prieto (1991: 157) van aún más lejos, al extender esta consideración a todo el tratado de Centurio, que, según ellos, al ser material de comedia, fue inicialmente desechado, por no encajar en la orientación trágica que Rojas dio a la obra. Luego fue reaprovechado para la *Tragicomedia*, ocasionando incongruencias dramáticas y de psicología de personajes.
- [12] Como García-Valdecasas, Cantalapiedra (1986: 165) señala que la Areúsa de la *Comedia* no es una mujer pública.
- [13] Emilio de Miguel (1996: 316) se pregunta sobre esta frase: “¿es realmente creíble que esté pensando sólo en el acto I”? Desde otros presupuestos, opina que se refiere a la obra en su conjunto. Stamm (1988: 17), también piensa que la *Carta* no puede referirse a sólo un acto: “el texto no puede referirse a aisladamente al *Acto*. Sale clarísimo que quien escribe la *Carta* está pensando en la *Comedia* en su totalidad”.
- [14] Hace la misma interpretación de la *Carta* Fernando Cantalapiedra (2000: II, 249): “No es admisible pensar que quince actos sean el final de una obra de dieciséis”. López-Ríos (2001: 154) reconoce que, aun cuando caben otras lecturas, no es una interpretación desatinada.
- [15] Los titulillos *Carta del autor a un su amigo* o *Concluye el autor*, antepuestos a textos prologales y epilogales tienen todo el aspecto de ser adiciones editoriales.

- [16] Sánchez y Prieto (1991: 42) hacen una interpretación muy cercana. Rojas convirtió una comedia de final feliz (y por tanto inmoral) en una obra moralizadora de final trágico; es decir, la *compuso*, la arregló.
- [17] También Sánchez y Prieto (1991: 152) consideran a este monólogo una amplia digresión basada en argumentos jurídicos, muy poco dramática.
- [18] La única escena no representable -Pármeno preparando el caballo y Calisto montando, en el acto II- la considera García-Valdecasas una interpolación.
- [19] Russell (1991: 44), reflexionando sobre el poco sentido con que está dividida la obra en actos, se acerca a una afirmación parecida, y acepta que el primitivo autor no dividió en actos: “La única división reconocida por la comedia latina era la ofrecida por los cambios de escena (*scaenae*), que era, sin duda, la forma adoptada por el primer autor”. Ahora bien, atribuye a Rojas la división en actos: “Podría suponerse que la división en actos se deba, como la adición de los argumentos ante cada acto, a la mano de un impresor o corrector. Pero no puede ser así. Fernando de Rojas se hace responsable de la división en actos cuando dice, al final de la *Carta*: Acordé...”, etc.
- [20] En este último punto están de acuerdo otros críticos, como Russell (1991: 187), Orduna (1999) o López-Ríos (2001: 153).
- [21] La división es bastante desmañada. Por ejemplo, el quinto acto sólo ocupa cuatro páginas, y a continuación se intercala el argumento del acto 6 sin que haya cambio de escena ni de personajes.
- [22] García-Valdecasas no da una explicación convincente: él explica la presencia de los nombres como residuo de las ilustraciones que en otras ediciones encabezan los actos, ilustraciones que no aparecen en la de Zaragoza (76).
- [23] Según él, la división de actos se hace según un criterio: las ilustraciones. Los impresores lo habrían dividido en tres actos, pero se debieron de perder o dañar los grabados que iban a ilustrarlos, por lo cual ya no se hizo la división proyectada (75). Es una de las explicaciones menos convincentes que encontramos en todo el estudio de García Valdecasas.
- [24] Me refiero, claro está, al florilegio que recogía, en forma de índice alfabético, sentencias de Petrarca. Se titulaba *Principalium sententiarum ac materiarum memoria dignarum ex libris Francisci Petrarchae collectarum iuxta ordinem alphabeticum summaria brevisque annotatio* y se solía publicar como apéndice a las obras latinas de poeta italiano. Rojas lo encontró en una edición de 1496 de las *Obras latinas* de Petrarca (Juan de Amerbach, Basilea).
- [25] Creo que Emilio de Miguel (1996: 269) está en lo cierto cuando opina que esta sucesiva aparición de fuentes es exactamente lo esperable en época de Rojas, al señalar “el hecho objetivo de que pocas generaciones como aquella a la que perteneció Rojas han visto aumentar, año a año, mes a mes y hasta día a día las posibilidades de incorporar nuevas lecturas a su acervo cultural”, debido a los avances de la imprenta, junto con la circulación de copias manuscritas de libros aún no impresos en España.
- [26] Por su parte, Fernando Cantalapiedra (1986: 185-187) enfoca las fuentes desde otro punto de vista, intentando mostrar una correspondencia entre éstas

y su teoría de la doble autoría (actos I-XII y XIII-XXI). Algunos de sus datos, (basados en Castro Guisasaola) son útiles para apoyar las tesis de García-Valdecasas. Por ejemplo: Boccaccio sólo aparece en la parte achacable a Rojas (actos XIV y XXI, e interpolado en el III en la *Tragicomedia*); lo mismo que Platón (XIV y XVIII) y Juan del Enzina (XIV, XV, XXI); justo lo contrario que el arcipreste de Talavera (actos I, VII, IX, XII, XIV -dudosa-).

[27] Edición que López-Ríos (2001: 162) critica con mucha severidad por considerarla *sui generis* y falta de rigor filológico.

[28] También Sánchez y Prieto (1991: 88) interpretan estos versos con el mismo sentido.

[29] Aunque no fuera más antigua, tampoco el hecho sería significativo, ya que en el Prólogo de la *Tragicomedia* Rojas actúa igual: sólo dice que va a alargar la acción un mes, pero además hace un centenar de interpolaciones.

[30] Estos autores también consideran negativo el impacto de las interpolaciones de Rojas al texto, ya que provocan:

“1.- Pérdida de vista del “decorum” y de la psicología de los personajes.

2.- Ignorancia del perjuicio que para el valor estético de la obra suponen las abundantes ampliaciones de los parlamentos, mediante el añadido de ejemplos y sentencias que en la mayoría de las ocasiones alargan el texto aumentando su prolijidad.”

[31] Recuérdese, por otra parte, que Deyermond (1961) señaló una fuente específica para esta escena: el Libro I de *De Amore*, de Andrés el Capellán, del que la escena inicial de *La Celestina* tiene una dependencia casi literal.

[32] Los argumentos que da Cantalapiedra son interesantes: a) es la única escena donde se emplea la acotación -el halcón- para indicar la acción; el halcón no puede estar al mismo tiempo en dos sitios: la huerta y la casa de Calisto; a Melibea no la acompaña Lucrecia, contrariamente lo normal; el desplazamiento entre la huerta y la casa de Calisto no se manifiesta directamente, al contrario de lo que ocurre en todas las escenas hasta el acto XII.

[33] Partiendo de presupuestos parecidos, ya Sánchez y Prieto (1991: 98) habían expresado su opinión de que esta escena es una interpolación. Incluso Menéndez Pelayo había comentado que se trata de un “conjuro archilatinizado[...]. No es éste el lenguaje habitual de Celestina”.

[34] No comparto esta visión en lo referente al tesoro. Es más convincente Emilio de Miguel (1996: 250-256), que argumenta sólidamente a favor de su pertinencia literaria.

[35] Guillermo Carnero (2001: 3) señala que en las estrofas de Proaza no se alude al carácter representado, sino a la transmisión por medio de la lectura; reparo al que García-Valdecasas no ha prestado atención, “seguramente porque se expone en textos que incluye entre las “adulteraciones”.”

[36] Guillermo Carnero (2002: 1) apunta que *La Celestina* le sugiere “un ambiente no castellano, más desenvuelto, libre y “corrompido”, quizá mediterráneo, acaso el de la Roma de Francisco Delicado”.

[37] La escena simultánea era también la más habitual en la Edad Media, como señala W. Kaiser: “El escenario más corriente en la Edad Media era el llamado *escenario simultáneo*. En el lugar de la representación se encuentran juntos todos los escenarios que se requieren para el desarrollo de la acción. Los actores van de una parte a otra del lugar de la representación, para lo cual sirve muchas veces la plaza de las ciudades”. (En Emilio de Miguel, 1996: 139).

[38] Ya Manuel J. Asensio (1952: 33) había reparado en esta condensación temporal, de la que excluye la primera escena. Lo mismo señala Cantalapiedra (1986 y 2000).

[39] Patricia Botta (1999: 6), aunque negando la posibilidad, intuye algo semejante: “Si no fuera que Carta y Acrósticos van entrelazados por ser unos una natural prosecución de la otra, se diría que los “metros” se escribieron algo después que la Carta, como cediendo a presiones de amigos que querían a toda costa que el autor firmase. ‘Algo después’, también, por referir ya noticias de la primera recepción del texto y de los disgustos que le venían al autor por meterse en una labor ajena.”

© José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo 2005

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo